

**Dawid Góras\***

Uniwersytet Warszawski

 <https://orcid.org/0000-0002-6191-3968>e-mail: [goras.dawid@gmail.com](mailto:goras.dawid@gmail.com)

# Grająca prawda i metaforyczna referencja: kwestia dzieła literackiego u Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricoeura

[https://doi.org/10.25312/2083-2923.23\\_09dg](https://doi.org/10.25312/2083-2923.23_09dg)

**Streszczenie:** W artykule zostają porównane pojęcia gry i prawdy w koncepcji Hansa-Georga Gadamera oraz pojęcia referencji i metafory u Paula Ricoeura. Najpierw autor skupia się na Gadamerze, który przedstawia istnienie dzieła sztuki jako grę. Następnie analizuje, w jaki sposób dzieła literackie mogą służyć za nośniki prawdy i czym ta prawda w kontekście dzieła literackiego jest. Po zakończeniu opisu koncepcji Gadamera autor przechodzi do analizy wybranych wątków z teorii hermeneutycznej Ricoeura. Punktem wyjścia jest zagadnienie różnych rodzajów referencji w tekstach. W powiązaniu z referencją poetycką autor opisuje charakterystyczną cechę tekstów poetyckich – metaforę. Kończąc artykuł część porównawcza ma na celu ukazanie relacji między tymi pojęciami w kontekście hermeneutyki obu filozofów.

**Słowa kluczowe:** hermeneutyka, Gadamer, Ricoeur, sztuka

## Wstęp

Rozważania dotyczące problematyki tekstu funkcjonują u Hansa-Georga Gadamera w dwóch podstawowych kontekstach – jako przedłużenie jego refleksji nad językiem oraz jako konkretyzacja jego tez odnośnie do sposobu istnienia sztuki. W poniższym artykule skupię się na tej drugiej kwestii. Gadamer twierdzi, iż „osiemnastowieczny racjonalizm wprowadził do filozoficznej refleksji nad kulturą pewne fundamentalne założenia teoriopoznawcze, stanowiące przeszkodę na drodze do uprawomocnienia

---

\* Dawid Góras – student filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Specjalizuje się w filozofii hermeneutycznej. Oprócz tego interesuje go filozofia niemiecka oraz filozofia kultury.

prawdy w naukach humanistycznych i prawdy sztuki”<sup>1</sup>. Za głównego winowajcę Gadamer uznaje Immanuela Kanta, który, chcąc ugruntować autonomię sfery estetycznej, uczynił to kosztem ograniczenia zakresu sądów smaku do piękna. Uznając sądy estetyczne za sądy smaku, zupełnie wykluczył moment poznawczy z doświadczenia sztuki, gdyż wspomniany sąd smaku „nie głosi niczego o przedmiocie tego sądu”<sup>2</sup>. Analogiczny kontekst występuje u Paula Ricoeura, który wskazuje, że teksty literackie i poetyckie przez stosowanie metafor uzyskują „nadwyżkę znaczenia”, która zapewnia wartość poznawczą tym rodzajom tekstów. Ricoeur występuje tym samym przeciw neopozytywistom, którzy – jego zdaniem – uznawali, że wspomniana „nadwyżka znaczenia” jest jedynie czynnikiem zewnętrznym o charakterze wyłącznie emocjonalnym.

W artykule porównam pojęcia gry i prawdy w koncepcji Gadamera z pojęciami referencji i metafory u Ricoeura. Najpierw skupię się na refleksjach pierwszego myśliciela, u którego sposób istnienia dzieła sztuki ujęty zostaje jako rozgrywanie się gry mającej charakter ponadjednostkowy. Kolejnym punktem będzie zarys sposobu, w jaki dzieła literackie mogą być nośnikami prawdy i na czym ta prawda w ramach dzieła literackiego polega. Na tym zakończę opis koncepcji Gadamera i przejdę do analizy wybranych wątków z hermeneutyki dyskursu Ricoeura. Tutaj punktem wyjścia będzie dla mnie zagadnienie funkcjonowania różnych rodzajów referencji w tekstach. Gdy dojdę do referencji poetyckiej, będę zmuszony zrobić „krok w tył”, aby opisać cechę charakterystyczną tekstów poetyckich, czyli metaforę. W części opisowej artykułu zaprezentowane zostaną kolejno pojęcia: *gra*, *prawda*, *referencja* oraz *metafora*. Po części opisowej następuje część porównawcza artykułu, która ma na celu ukazanie, w jakie relacje wchodzi wspomniane pojęcia, jeśli zestawimy ze sobą rozważania hermeneutyczne Gadamera i Ricoeura. Moim celem jest zarysowanie pewnych podobieństw, różnic oraz napięć, jakie zachodzą między ujęciami tych dwóch filozofów w ramach analizowanej przeze mnie problematyki.

## Gadamer: dzieło literackie jako gra

Pojęciem, którego Gadamer używa najczęściej, aby opisać sposób istnienia dzieła sztuki, jest pojęcie gry. Na wstępie więc przeanalizuję samo funkcjonowanie kategorii gry u Gadamera, a następnie przybliżę w zarysie zastosowanie tej kategorii do dzieła literackiego.

Zdaniem Gadamera nie możemy sobie wyobrazić ludzkiego życia oraz kultury bez obecności gry. Pojęcie gry filozof kojarzy ze sformułowaniami: *gra światła*, *gra fał*, *gra słów* lub *współgranie części maszyny*. Wszystkie te przykłady odwołują się do obrazu „wciąż powtarzającego się ruchu to tu, to tam”, czyli „ruchu, który nie wiąże

<sup>1</sup> K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*. Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 117.

<sup>2</sup> Tamże, s. 122.

się z jakimś celem”<sup>3</sup>. Charakterystyczny dla gry ruch w tę i we w tę jest na tyle centralny, że przestaje być ważne, kto lub co ten ruch prowadzi. Z tego powodu Gadamer stwierdza, że ważniejsze jest, iż gra się rozgrywa, niż kto w nią gra. „Sposób istnienia gry nie jest więc tego rodzaju – konstatuje – że musi istnieć jakiś grający podmiot, aby gra mogła być rozgrywana”<sup>4</sup>. Gra jest więc ruchem, który nie potrzebuje nosiciela. W kontekście obcowania ze sztuką oznacza to, że gra nie jest stosunkiem podmiotu do dzieła jako zewnętrznego obiektu, lecz sposobem bycia dzieła sztuki jako takiego. Gadamer próbuje więc przezwyciężyć kartezjański model poznania na gruncie estetyki – człowiek nie jest podmiotem poznającym przedmiot, jakim jest dzieło sztuki, lecz to raczej samo dzieło sztuki jest „podmiotem”, który przemienia subiektywną świadomość uczestniczącego w nim człowieka.

Gadamer podkreśla ponadto związek gry z pewną swobodą i samorzutnością, cechami, które Arystoteles przypisywał wszystkiemu, co żyje. Pisze: „Gra wydaje się takim właśnie ruchem samorzutnym, który nie ma na uwadze żadnych celów, lecz ruch jako ruch, jako fenomen nadmiaru, samoprezentacji żywotności”<sup>5</sup>. Grę charakteryzuje więc zarówno brak celu, jak i brak wysiłku – rozgrywa się ona sama z siebie i ztraca w sobie wszystkich swoich uczestników do tego stopnia, że wszelka jednostkowość grających rozplywa się w samym fakcie „bycia granym”. Do gry zostaje wciągnięty również rozum człowieka, który w normalnych warunkach służy do wyznaczania celów i świadomego dobierania do nich środków, natomiast w grze „człowiek sam dyscyplinuje i porządkuje ruchy należące do gry, tak jakby to były cele, np. kiedy dziecko liczy, ile razy piłka uderzy o ziemię, zanim mu się wymknie z rąk”<sup>6</sup>. Oddany grze człowiek stara się traktować ją poważnie, a więc wypełniać zadania, które w ramach gry sam sobie stawia, a które nie odnoszą się do żadnych zewnętrznych celów. Wypełnianie zadań służy do ich prezentacji, a tym samym do prezentacji samej gry, której sposobem istnienia jest autoprezentacja ujawniająca sens dzieła. Znowu więc widoczny jest fakt, iż gra urzeka gracza, który się jej oddaje – gra staje się wtedy panem grających, wplątuje ich w grę i staje się podmiotem, zawieszając podmiotowość graczy.

Powróćmy jednak do kwestii prezentacji, będącej dla Gadamera bardzo ważnym momentem gry. Twierdzi on, iż „podmiotem gry nie są grający; poprzez nich gra jedynie się prezentuje”<sup>7</sup>. Czym jednak jest ta prezentacja? Gadamer wiąże ją z faktem współuczestnictwa, który cechuje każdą grę – współuczestnikiem nie jest tylko ktoś, kto dosłownie gra w grę, ale również każdy, kto temu graniu się przygląda. Widz nie jest więc dla Gadamera tylko biernym obserwatorem, lecz jest też częścią gry, co znaczy, że nie ma między nim a grającym żadnego dystansu. Z tego powodu mówimy

<sup>3</sup> H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 30.

<sup>4</sup> Tenże, *Prawda i metoda*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 161.

<sup>5</sup> Tenże, *Aktualność piękna*, dz. cyt., s. 30.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tenże, *Prawda i metoda*, dz. cyt., s. 160.

o autoprezentacji gry, a nie tylko o jej prezentacji, grający, prezentuje coś, zarówno sobie, jak i widzom, którzy również uczestniczą w tej grze, a więc gra prezentuje się samej sobie. Gadamer w tym kontekście podkreśla rolę, jaką odgrywa współudział, na przykład przy uroczystej pieśni, w której nie tylko chór śpiewa, ale również ze swoimi głosami przyłącza się publika. Nie oznacza to jednak, że gra przemienia się w pokaz, gdyż obecność widza jest realizacją tego, czym jest gra sama w sobie – „gra nie istnieje w świadomości lub zachowaniu grającego, lecz wciąga tego ostatniego w swój obszar i napełnia swym duchem”<sup>8</sup>. Gadamer dostrzega we współczesnej sztuce tendencje dążące do przekształcenia dystansu między publicznością a dziełem sztuki w relacje, która angażuje widza w sztukę tak, że staje się on uczestnikiem gry. Faktu tego Gadamer nie uznaje jednak – w przeciwieństwie do innych badaczy – za radykalną nowość, gdyż element gry oraz współuczestnictwa jest obecny w sztuce od samych jej początków.

Czy jednak takie przedstawienie sztuki nie sprawia, że samo dzieło przestaje istnieć lub zupełnie traci tożsamość? Gadamer zdecydowanie temu zaprzecza, wskazując na jego „hermeneutyczną tożsamość”. Jest ona obecna na przykład w fakcie, że podczas gry ustalamy zasady, których przestrzegamy, oraz w ruchu „w tę i we w tę”, będącym pewną ciągłością, skoro jest odchodzeniem i powrotem. Gadamer obstaje przy jedności dzieła sztuki, lecz zaznacza, że „popelnia błąd, kto myśli, że jedność dzieła oznacza jego zamknięcie się na tego, kto zwraca się ku dziełu i do kogo ono trafia”<sup>9</sup>. Gdy człowiek próbuje zrozumieć jakieś dzieło sztuki, nawet jeśli jest to interpretacja niecodzienna, to interpretuje on coś, a więc identyfikuje dzieło jako posiadające pewną tożsamość. Owa identyfikacja odnosi się do faktu, iż jakieś dzieło coś dla nas znaczy, że zawiera się w nim coś, co chce być przez człowieka zrozumiane, właśnie jego sens. Filozof określa to jako domagające się odpowiedzi, „wychodzące od «dzieła» wyzwanie, które czeka na to, by mu ktoś sprostał”<sup>10</sup>. Odpowiedź ze strony odbiorcy jest równoważna z jego czynnym udziałem, a więc z rozpoczęciem gry. Dzieło posiada więc tożsamość, która opiera się na możliwości ponownego rozpoznania i zrozumienia, nawet jeśli kolejne odczytania będą się od siebie różnić – stwierdza myśliciel, że przynależąca dziełu sztuki „tożsamość wiąże się z wariacjami i różnicami”<sup>11</sup>.

Rozważania Gadamera odnośnie do współuczestnictwa widzów w grze sztuki są dosyć oczywiste w takich jej rodzajach, w których obecna jest publiczność, na przykład w teatrze. W jakim jednak sensie możemy mówić o współudziale czytelnika w grze, którą jest czytane „samotnie” dzieło literackie? Gadamer twierdzi, iż partycypacja opiera się na fakcie, że każde dzieło sztuki „pozostawia każdemu, kto zaczyna z nim obcować, pewną przestrzeń gry, którą on sam musi wypełnić”<sup>12</sup>. Oznacza to,

<sup>8</sup> Tamże, s. 168.

<sup>9</sup> Tenże, *Aktualność piękna*, dz. cyt., s. 33.

<sup>10</sup> Tamże, s. 34.

<sup>11</sup> Tamże, s. 35.

<sup>12</sup> Tamże.

że dzieło zachęca swojego czytelnika do aktywnego uczestnictwa w grze, które jednak nie jest dowolne, lecz w pewnym sensie zarysowane przez dzieło. W tym miejscu powołuje się na fenomenologiczne dokonania Romana Ingardena i za ich pomocą opisuje scenę upadku Smierdiakowa ze schodów w *Braciach Karamazow* Fiodora Dostojewskiego. Scena ta została szczegółowo opisana i Gadamer twierdzi, że dokładnie wie, jak te schody „wyglądają”, ale jednocześnie jest świadom, że dla każdego innego czytelnika będą one wyglądały trochę inaczej. Każdy czytelnik „będzie te schody po swojemu «widzieć» całkiem dokładnie i będzie przekonany, że widzi je takimi, jakimi one są”<sup>13</sup>. Przykład ten ma unaocznic intencjonalny charakter dzieła literackiego, które pozostawia czytelnikowi pewną przestrzeń do wypełnienia, określoną jednak ramami narracji zawartej w dziele. W ten sposób Gadamer ukazuje, że pojęcie gry, która czyni każdego odbiorcę sztuki jej współuczestnikiem, odnosi się do wszystkich form sztuki.

## Gadamer: prawda dzieła literackiego

Zanim przejdziemy do dokładniejszego opisu, jak prawda prezentuje się w dziele sztuki, należy sprecyzować, czym właściwie ta „prawda” jest. Gadamer podąża w tej kwestii za dokonaniem Heideggera, który dokonał analizy słowa *aletheia*, czyli greckiego terminu oznaczającego prawdę, a w dosłownym tłumaczeniu *nieskrytość*. We wspomnianej perspektywie prawda wydobywa się z powiązania skrytości i niejawności. Powyższe ujęcie prawdy odciska się na Gadamerowskiej koncepcji dzieła sztuki, którego jednym z zadań staje się właśnie odsłanianie sensu. Takie odsłonięcie sensu pozwala człowiekowi na doznanie „pełni bytu, czyli prawdy, która poprzez sztukę do nas przemawia, w dwoistości odkrywania, odsłaniania, ujawniania oraz skrytości bycia”<sup>14</sup>. Należy jednak pamiętać, że koncepcja prawdy jako „nieskrytości” wiąże się z faktem, iż gdy jakaś część prawdy się przed człowiekiem odsłania, to jednocześnie inna część prawdy zostaje przed nim zasłonięta. Gadamer przyjmuje ten wniosek i wiąże go z hermeneutyczną sytuacją interpretatora, w której jest on skrępowany przez własne przedsady. Skończonej istocie, jaką jest człowiek, nie jest dane ujrzeć całej totalności prawdy, lecz tylko jej odsłoniętego skrawka, który w momencie skierowania uwagi na inną rzecz zostanie ponownie zasłonięty. Faktycznie mamy więc do czynienia ze skończonością, rozumianą jako czasowość i dziejowość, samej prawdy.

Za punkt wyjścia Gadamera w rozważaniach nad prawdą sztuki można uznać pojęcie *mimesis*, „naśladownictwa”, będące centralnym pojęciem greckiej teorii sztuki. Gadamer od razu zaznacza, że greckie „naśladownictwo” nie oznacza jednak nieudolnego powielania natury. Na potwierdzenie swojej tezy przywołuje zawarte w *Poetyce* słowa, w których Arystoteles twierdzi, iż poezja jest bardziej filozoficzna niż historia,

<sup>13</sup> Tamże, s. 36.

<sup>14</sup> Tamże, s. 45.

gdyż opowiada o tym, co może się wydarzyć, a nie o tym, jak coś już się zdarzyło – poezja charakteryzuje się więc wejściem na poziom ogólności, który nie jest dostępny nauce historii zajmującej się jednostkowymi wydarzeniami. Funkcją sztuki jest zatem podniesienie rzeczywistości do rangi prawdy, czyli ma ona sens poznawczy, gdyż „naśladujący pozwala zaistnieć temu, co sam zna, i w sposób, w jaki to zna”<sup>15</sup>. Chodzi więc o zaprezentowanie i wyeksponowanie momentów rzeczywistości, tak aby nie charakteryzowały się one przypadkowością, lecz żeby wyrażały jakąś ogólność, w której odbiorca będzie mógł rozpoznać otaczające go rzeczy oraz samego siebie. Gadamer właśnie w rozpoznaniu dostrzega moment poznawczy sztuki, lecz rozpoznania nie należy rozumieć jako powtórnego poznania czegoś, co było już znane, a wręcz przeciwnie – rozpoznanie polega na poznaniu czegoś więcej, niż to, co było uprzednio znane. Wspomnianą kwestię Gadamer wyraża słowami: „W rozpoznaniu coś nam znanego wyłania się niczym oświetlone z wszelkiej przypadkowości i zmiennych okoliczności, które to coś warunkują, i zostaje ujęte w swej istocie. Zostaje poznane jako coś”<sup>16</sup>. W dziele sztuki dochodzi zatem do zaprezentowania czegoś, co przez fakt zaprezentowania zaczyna istnieć w sposób bardziej właściwy. Naśladownictwo przynależne sztuce jest dla Gadamera raczej swoistą ekspozycją, w której może zostać rozpoznana istota przedstawionego zjawiska.

Pomimo iż zadaniem autora dzieła sztuki jest wyeksponowanie jakiegoś fragmentu rzeczywistości, to jego autorski zamysł nie powinien być żadnym wyznacznikiem przy interpretacji. To sztuka, a nie jej autor, przemawia do ludzi. Dlatego też nie powinno się rozpaczliwie poszukiwać informacji biograficznych o intencjach autora, lecz należy wsłuchać się w dzieło i wziąć na poważnie zadanie rozumienia, które sztuka przed nami stawia. Gadamer twierdzi, że w doświadczeniu sztuki „chodzi nie o indywidualność i jej pogląd, lecz o prawdę treści”<sup>17</sup>, przy czym mówiąc o indywidualności, filozofowi chodzi o osobę i pogląd danego autora. Dzieło sztuki niejako samo nas zagaduje, lecz nie możemy rozumieć tego zgadnięcia jako czysto estetycznego przyciągania swoich odbiorców ze względu na ich upodobanie do „ładnych rzeczy”. Skupienie się wyłącznie na warstwie estetycznej nie pozwala na uchwycenie samego dzieła i jego znaczenia, które niesie ono dla swoich odbiorców. Dzieło sztuki jest dla człowieka „tym, co mu się prezentuje i przez co poznaje on siebie, jest prawdą jego własnego świata, religijnego i moralnego świata, w którym żyje”<sup>18</sup>.

Oprócz Arystotelesa Gadamer powołuje się również na teorię piękna Platona, przypominając, że to właśnie „dzięki pięknu można przypomnieć sobie na dłużej prawdziwy świat”<sup>19</sup>. Znaczy to tyle, że piękno jest widzialną formą ideału, a więc zarówno prawdy, jak i dobra. Gadamer twierdzi więc, że przypisanie dziełu sztuki piękn-

<sup>15</sup> Tenże, *Prawda i metoda*, dz. cyt., s. 173.

<sup>16</sup> Tamże, s. 174.

<sup>17</sup> Tamże, s. 408.

<sup>18</sup> Tamże, s. 192.

<sup>19</sup> Tenże, *Aktualność piękna*, dz. cyt., s. 19.

na nie wyklucza możliwości przekazywania prawdy. Zdaniem filozofa pojęcia te są ze sobą ściśle związane. Konstatuje: „Ontologiczną funkcją piękna jest usuwanie przepaści między ideałem i rzeczywistością”<sup>20</sup>. Napotkane w sztuce piękno stanowi więc dla Gadamera swoistą obietnicę, iż pomimo wszechobecnej niedoskonałości naszego świata jesteśmy w stanie dojść do prawdy, gdyż nie jest ona dla nas niedostępna, a wręcz „wychodzi nam na spotkanie”. W dziele sztuki odsłania się człowiekowi coś prawdziwego, ale ta prawda nie istnieje poza samą prezentacją dzieła, której, co oczywiste, może przysługiwać piękno.

Przejdźmy teraz do Ricoeura, który częściej niż z kategorii prawdy korzysta z kategorii rzeczywistości lub świata, a właśnie fakt odsyłania treści dzieła do jakiejś zewnętrznej wobec tekstu rzeczywistości określa mianem „referencji”.

## Ricoeur: referencja w tekście literackim

Najbardziej złożonymi zmianami w sposobie funkcjonowania dyskursu, w momencie przejścia od formy mówionej do pisanej, są według Ricoeura zmiany związane z funkcją referencyjną. Ugruntowanie referencji na wspólnej sytuacji dialogu, która ma miejsce podczas rozmowy twarzą w twarz, okazuje się nieprzydatne, gdy rozważamy referencyjną funkcję tekstu. Zarówno w dyskursie mówionym, jak i pisanyim możliwa jest identyfikacja konkretnych bytów za pośrednictwem wskaźników ostensywnych oraz deskrypcji, ale istotną różnicą jest, że „nie można już wskazać na rzecz, o której się mówi, jako na element wspólnej dla rozmówców sytuacji”<sup>21</sup>.

Kwestia referencji nie wiąże się z aż tak istotnymi przekształceniami w przypadku tekstów, takich jak „listy, relacje z podróży, opisy geograficzne, dzienniki, monografie historyczne i, mówiąc ogólnie, wszystkie opisowe relacje dotyczące rzeczywistości realnej”<sup>22</sup>, gdyż tego typu teksty rekonstruuje warunki referencji ostensywnej na użytek swoich czytelników. Znaczący to tyle, iż czytelnik odnajduje w tekście odpowiedniki referencji ostensywnej, które pozwalają mu, za pośrednictwem identyfikacji przedmiotów opisanych w tekście, odnieść się do tych przedmiotów, jak gdyby ów czytelnik znajdował się w miejscu i czasie opisywanym przez tekst. Czytelnik może odnieść czas i miejsce, o których mówi tekst, do swojego absolutnego „tu i teraz”, aby przenieść się do świata tekstu. Odniesienie do czasu i miejsca w świecie umożliwia „jedność układu czasoprzestrzennego, do którego ostatecznie przynależą zarówno autor, jak i czytelnik, i który obaj uznają”<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Tamże, s. 20.

<sup>21</sup> P. Ricoeur, *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 238.

<sup>22</sup> Tenże, *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 110.

<sup>23</sup> Tamże.



To właśnie dzięki pismu „człowiek i jedynie człowiek ogarnia świat, a nie tylko sytuację”<sup>24</sup>. Uwolnienie tekstu od ograniczeń referencji sytuacyjnej skutkuje faktem, że teksty – szczególnie te deskryptywne, czyli na przykład monografie historyczne – otwierają przed czytelnikiem zespół referencji, który staje się dla niego światem. Ricoeur stwierdza, że w taki sposób możemy mówić na przykład o świecie starożytnych Greków – „nie polega to na wyobrażaniu sobie za każdym razem sytuacji ich życia, lecz na realizacji niesytuacyjnych referencji wyznaczonych przez opisowe sprawozdania z rzeczywistości”<sup>25</sup>. Realizacja ta oznacza, że podczas lektury tekstów deskryptywnych dochodzi do swoistego przekroczenia granic tekstu w kierunku świata otwartego przez sam ten tekst – od sensu jako wewnętrznej organizacji dzieła przechodzi się do znaczenia, a więc ku niesytuacyjnym referencjom, które zostają wyznaczone przez to dzieło.

Przekształcenie referencji, jakie dokonuje się w tekstach o charakterze deskryptywnym, nie jest specjalnie problematyczne, lecz trudność analizowanego zagadnienia wzrasta w momencie przejścia do referencji zawartej w tekstach literackich. Teksty literackie charakteryzują się skierowaniem uwagi na przekaz, częściowo kosztem funkcji referencyjnej. W dziełach tych niemożliwy do przekroczenia okazuje się dystans dzielący referencję sytuacyjną od niesytuacyjnej. Spowodowane jest to faktem, że czas narracyjny „prezentowany przez narrację i wewnątrz niej, nie pozostaje w żadnym związku z tym jedynym układem czasoprzestrzennym, który jest wspólny dla deskrypcji ostensywnej i nieostensywnej”<sup>26</sup>. Nie znaczy to jednak, że obecne w tekstach literackich zawieszenie referencji ostensywnej i deskrypcyjnej oznacza zawieszenie wszelkiej referencji, gdyż według Ricoeura „nie istnieje taki dyskurs, który by nie mówił o czymś”<sup>27</sup>.

To właśnie dzięki zawieszeniu referencji ostensywnej i deskryptywnej teksty literackie, a szczególnie poetyckie, mogą odnosić się do takich aspektów ludzkiego bycia-w-świecie, które nie mogą zostać wyrażone w sposób bezpośredni lub deskryptywny. To dopiero metafora, będąca zjawiskiem centralnym dla poezji, sprawia, że te ukryte aspekty naszego bytowania zostają wyrażone w formie aluzyjnej. Referencja poetycka, która nie jest ani ostensywna, ani literacka, wymaga jeszcze jednego poszerzenia pojęcia świata, gdyż to dokonane powyżej odnosi do tekstów opisowych, a więc takich, w których referencja jest wprawdzie nieostensywna, lecz nadal pozostaje deskryptywna. Świat staje się wtedy zespołem referencji „odsłanianych przez wszelkie rodzaje tekstów, deskryptywnych i poetyckich, tekstów, które czytałem, rozumiałem i kochałem”<sup>28</sup>. Zarówno referencje, które zostają odsłonięte przez tekst, jak i świat, który zostaje odsłonięty przez referencje w tekście, rozszerzają horyzont naszej egzystencji.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże, s. 111.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tamże, s. 112.



Co jest takiego szczególnego w języku poetyckim, że Ricoeur przypisuje mu specjalny rodzaj referencji oraz fakt poszerzania naszego pojęcia świata? Język poetycki charakteryzuje się wolnością, zarówno od potocznych wymogów leksykalnych, syntaktycznych i stylistycznych, jak i przede wszystkim od intencji referencyjnej, czyniącej wszystkie dyskursy „zależnymi od faktów, przedmiotów empirycznych i przymusów logicznych, którym podlegają nasze ustalone sposoby myślenia”<sup>29</sup>. Spowodowane jest to dążeniem języka poetyckiego do zniszczenia potocznego i naturalnego sposobu widzenia świata lub, w przypadkach mniej radykalnych, po prostu faktem, że język poetycki, jako przeciwieństwo języka potocznego, „nie jest skierowany na zewnątrz, lecz do wewnątrz, ku wnętrzu, które jest niczym innym jak budowanym i wyrażanym przez wiersz nastrojem”<sup>30</sup>.

Kreowanie przez poetę nastroju nie powinno być utożsamiane z czysto estetycznym budowaniem klimatu za pomocą zabawy słowami. Ricoeur w tym kontekście pyta, „czymże bowiem jest nastrój, jeśli nie swoistym sposobem bycia w świecie i odnoszenia się do świata, jeśli nie rozumieniem i interpretowaniem świata”<sup>31</sup>. Niewątpliwie Ricoeur nawiązuje tu do Heideggera widzącego w nastrojeniu sposób odsłaniania świata. W takiej perspektywie poeta, za pośrednictwem zniesienia wartości referencyjnej dyskursu potocznego, wnosi do języka nowe konfiguracje dotyczące znaczenia rzeczywistości, nowe sposoby bycia w świecie. Dyskursowi poetyckiemu towarzyszy więc potrzeba „wniesienia do języka takich sposobów bycia, które potoczny sposób widzenia zaciemnia lub nawet tłumi”<sup>32</sup>. W tym momencie staje się jasne, dlaczego musiało dojść do rozszerzenia pojęcia świata, tak aby ogarnął on w sobie również literaturę fikcyjną i poezję. Te dwie odmiany dyskursu pisanego posiadają referencję, która odnosi je do bytu, ale nie w sensie „bycia-danym”, lecz „możności-bycia”. Aby podkreślić różnicę pomiędzy światem rozpościeranym przez teksty deskryptywne a światem literatury fikcyjnej i poezji, w którym zostaje zawieszona referencja ostensywna i deskryptywna, warto przypomnieć słowa Ricoeura odnoszące się do przytoczonego powyżej „świata Greków”. Tym razem wiążą się z referencją poetycką, a nie deskryptywną.

Podobnie jak tekst wyzwała swój sens spod kurateli intencji pomyślanej, tak wyswobadza swoje odniesienie z ograniczeń odniesienia ostensywnego. Świat to dla nas zespół odniesień otwartych przez tekst: mówimy o „świecie” greckim nie dla oznaczenia, czym były sytuacje dla ludzi, co je niegdyś przeżywali, lecz dla oznaczenia odniesień nie sytuacyjnych, które przetrwały przemijanie tych pierwszych i teraz ofiarowują się nam jako możliwe sposoby istnienia, w symbolicznych wymiarach naszego bycia-w-świecie<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Tamże, s. 142.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> Tamże, s. 143.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Tenże, *Zdarzenie i sens w wypowiedzi*, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka*, De Agostini Polska, Warszawa 2003, s. 340.

Rozważania Ricoeura dotyczące referencji w dyskursie pisanym oraz świata otwieranego przez teksty mają poważne konsekwencje hermeneutyczne. Interpretacja tekstu nie może poszukiwać już intencji autora, które skrywają się za tekstem, lecz powinna stać się objaśnianiem rozpostartego przed tekstem świata lub sposobu bycia-w-świecie. Filozof zaznacza: „znaczenie tekstu nie znajduje się za nim, lecz przed nim; nie jest czymś zakrytym, lecz czymś odsłoniętym”<sup>34</sup>. Przyznaje zatem rację Heideggerowi, który analizując pojęcie rozumienia, stwierdził, że to, co przede wszystkim rozumiemy, nie jest inną osobą, tylko projektem nowego sposobu bycia-w-świecie, „albowiem to, co w tekście trzeba zinterpretować, to propozycja świata, jakiegoś świata, który mógłbym zamieszkiwać, aby weń wcielić jedną z owych możliwości”<sup>35</sup>.

Wspomniałem o tekstach poetyckich oraz przysługującym im szczególnemu rodzajowi referencji, lecz wyjątkowa rola poezji w koncepcji Ricoeura wymaga przeprowadzenia pogłębionej analizy figury centralnej dla dzieł poetyckich – metafory.

## Ricoeur: metafora w dziele literackim

Utwory literackie i poetyckie nie tylko przekształcają referencję, ale również wprowadzają do swojej zawartości „nadwyżkę znaczenia”, która wspierając się na metaforze, powoduje, że teksty te zyskują wartość poznawczą. Rozważenie utworu literackiego z tej perspektywy sprawia, że ukazuje się on jako „wytwór dyskursu tym różniący się od innych, zwłaszcza od dyskursu naukowego, że wprowadza on relacje między znaczeniem *explicite* i *implicite*”<sup>36</sup>. Ricoeur twierdzi, iż wspomniana nadwyżka znaczenia nie powinna być traktowana jako czynnik zewnętrzny tylko o wartości emocjonalnej. Pokazanie, że relacja funkcjonująca w ramach językowego sensu metafory pomiędzy znaczeniem dosłownym i przenośnym jest relacją wewnętrzną, uprawomocni stosowanie czysto semantycznego modelu rozumienia trzech podstawowych rodzajów literatury – eseju, prozy fikcyjnej oraz poezji. Obecność znaczenia dosłownego i przenośnego sprawia, że literatura „mówi kilka rzeczy jednocześnie, przy czym nie wymaga od czytelnika, by wybierał między nimi”<sup>37</sup>. Wykorzystuje więc ona pozytywnie wieloznaczność.

Ricoeur zwraca uwagę na fakt, iż wyrażeniu metaforycznemu towarzyszy napięcie, które nie jest jednak napięciem pomiędzy dwoma terminami, jakie metafora ze sobą zestawia. Chodzi raczej o napięcie pomiędzy dwiema niezgodnymi interpretacjami całego wyrażenia metaforycznego. Niezgodność między nimi zostaje przez filozofa określona mianem absurdu. Ricoeur dostarcza dwóch krótkich przykładów

<sup>34</sup> Tenże, *Metafora a centralny problem hermeneutyki*, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, s. 264.

<sup>35</sup> Tenże, *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, dz. cyt., s. 241.

<sup>36</sup> Tenże, *Teoria interpretacji*, dz. cyt., s. 125.

<sup>37</sup> Tamże, s. 126.

funkcjonowania metafory w taki sposób. Pisze: „Anioł Pański nie jest niebieski, jeżeli niebieski jest kolorem; smutek nie jest płaszczem, jeżeli płaszcz jest częścią garderoby”<sup>38</sup>. Metafora istnieje więc dzięki interpretacji, która najpierw próbuje zrozumieć dane wyrażenie w sposób dosłowny, ale sprzeczność zdaniowa, na jaką natyka się dosłowna interpretacja czytelnika, unicestwia to pierwsze rozumienie i odsyła do interpretacji metaforycznej. Absurd związany z przypisaniem koloru Aniołowi Pańskiemu wymusza na czytelniku rozszerzenie znaczenia słów, dzięki czemu możliwe jest znalezienie sensu tam, gdzie literalna interpretacja byłaby bezsensowna. Oczywiście, możliwe jest, że czytelnik zdecyduje się pozostać przy znaczeniu dosłownym i dojść do wniosku, że całe zdanie, w którym zawarta jest metafora, pozbawione jest sensu. Pytanie tylko, jaką wartość ma taka postawa w obcowaniu z literaturą.

Ricoeur przekonuje, że metafora „pojawia się jako rodzaj reakcji na niespójność wyrażenia metaforycznego interpretowanego dosłownie”<sup>39</sup> i że sprzyja ona wykształceniu się nowych znaczeń słów. Zwielokrotnienie sensu danego słowa nie jest – według niego – czymś niepożądanym i nie należy uznawać tego zjawiska za jakiś „komunikacyjny sabotaż” ze strony poetów. Jest raczej na odwrót, gdyż kiedy „Szekspir mówi o czasie jako o żebraku, uczy nas widzieć czas w określony sposób”<sup>40</sup>. Poeta, używając metafor, próbuje zbliżyć ze sobą dwie klasy znaczeń, które dotychczas były odległe, w celu wyeksponowania podobieństwa między dwoma zjawiskami. Metafora pojmowana w ten sposób stanowi innowację semantyczną, która zostaje urzeczywistniona przez użycie nieoczekiwanego określenia, a co za tym idzie – ma ona moc wyjaśniającą, która nie ogranicza się do bycia ozdobą dyskursu, lecz mówi człowiekowi coś nowego o rzeczywistości.

Powołując się na prace Maxa Blacka, Ricoeur stwierdza, że istnieje istotne podobieństwo pomiędzy metaforą a modelem. Takie ujęcie metafory pozwala na podkreślenie jej wymiaru referencyjnego, gdyż metafora, tak jak każdy dyskurs, może być rozważana zarówno odnośnie do swojej wewnętrznej organizacji, jak i „w kategoriach intencji referencyjnej, tj. roszczenia, by powiedzieć coś o czymś”<sup>41</sup>. Model, który ma tę samą strukturę sensu co metafora, posiada moc redeskrypcyjną, funkcjonującą na trzy różne sposoby, w zależności od tego, z jakim typem modelu mamy do czynienia. Wyróżnia się: modele skali, przedstawiające coś jako większe lub mniejsze niż w rzeczywistości, modele analogiczne, prezentujące identyczne struktury zestawianych zjawisk oraz modele teoretyczne, „które polegają na konstruowaniu przedmiotów wyobrażonych, prostszych i bardziej poddających się opisowi niż sfery rzeczywistości, których własności odpowiadają własnościom odpowiednich przedmiotów wyobrażonych”<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Tamże, s. 130.

<sup>39</sup> Tamże, s. 130.

<sup>40</sup> Tamże, s. 132.

<sup>41</sup> Tamże, s. 151.

<sup>42</sup> Tamże, s. 152.

Opis jakiejś dziedziny rzeczywistości za pomocą modelu teoretycznego pozwala, za pomocą zmiany w języku, na zobaczenie przedmiotu badań na nowo.

Zagadnienie poznawczych własności metafory możliwe jest do dostrzeżenia również z tego powodu, iż język poetycki „rozważany w jego aspekcie referencyjnym bliższy jest językowi nauki w tym, że osiąga rzeczywistość tylko na drodze okrężnej, służącej zanegowaniu potocznego sposobu widzenia i języka, który ten sposób widzenia opisuje”<sup>43</sup>. Dzięki tej czynności oba rodzaje języka nakierowują człowieka na istotne fragmenty rzeczywistości, które czasem są skryte za płaszczyzną wyglądown. Poezja, posługując się metaforą, kreuje swój własny świat analogicznie do tego, jak robi to model. Metafora dokonuje redeskrpcji rzeczywistości poprzez zawartą w niej grę różnic i podobieństw zestawianych przedmiotów. Różnice i podobieństwa wytwarzają następnie napięcie, z którego „wyłania się nowa wizja rzeczywistości”<sup>44</sup>, odsuwająca potoczną wizję świata i zapewniająca odsłonięcie się nowych wymiarów rzeczywistości. Powyższe wnioski skłaniają Ricoeura do podkreślenia zbieżności jego sądów z ustaleniami Arystotelesa z *Poetyki*. Twierdzenie Stagiryty, jakoby układanie opowieści (*mythos*) stanowiło najprostszą drogę do *mimesis*, która jest głównym celem całej poezji, oznacza mniej więcej to samo, co twierdzenie Ricoeura dotyczące naśladowania rzeczywistości w poezji za pomocą fikcji, która jest tym samym, co redeskrpcja.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że metafory, które stanowiły kiedyś nową kreację na płaszczyźnie języka, po czasie powszednieją i tracą swoją oryginalność. Metafory, takie jak *noga krzesła* lub *u stóp góry*, Ricoeur określa mianem metafor martwych. Metaforami żywymi są natomiast te, które charakteryzują się odkrywcznością, a pojawiający się w reakcji na nie dysonans wymaga rozszerzenia dotychczasowych znaczeń. Częste powtarzanie użycia jakiejś metafory uśmierca ją – „w takich przypadkach rozszerzenie znaczenia wchodzi na stałe do naszego słownika i zwiększa polisemię słów użytych w metaforze, wzbogacając ich znaczenie potoczne”<sup>45</sup>. Tak więc to asymilacja i akceptacja danej metafory przez społeczność językową sprawia, że najpierw się ona banalizuje, a następnie staje się martwa – słownik nie zawiera żywych metafor.

Dotychczasowy przebieg artykułu obejmuje jedynie zarysowanie czterech pojęć, dwóch związanych z koncepcją Gadamera i dwóch związanych z koncepcją Ricoeura. Teraz przejdę do zestawienia poglądów obu filozofów i ukazania podobieństw, różnic oraz napięć, które pojawiają się między pojęciami: gry, prawdy, referencji oraz metafory.

---

<sup>43</sup> Tamże, s. 153.

<sup>44</sup> Tamże, s. 153–154.

<sup>45</sup> Tamże, s. 133.

## Porównanie pojęć gry i prawdy u Gadamera z pojęciami metafory i referencji u Ricoeura

Gadamer uznaje, że każde dzieło sztuki istnieje jako gra, w którą włączani są jej odbiorcy, jednak podczas samego odbioru sztuki to nie odbiorcy są najważniejsi, lecz fakt, że gra się rozgrywa. Podmiotowość odbiorcy rozplywa się w ruchu gry, którym naznaczone jest każde obcowanie ze sztuką. Jest to moment zerwania z kartezyjskim podziałem na świadomy podmiot i poznawany przedmiot, co Gadamer podkreśla, stwierdzając, że „gra nie istnieje w świadomości lub zachowaniu grającego, lecz wciąga tego ostatniego w swój obszar i napełnia swym duchem”<sup>46</sup>. Jako szczególny rodzaj współdziałania w ramach dzieła sztuki Gadamer określa wypełnianie za pomocą wyobraźni wolnych miejsc pozostawionych przez dzieło. Nawet bardzo dobrze opisany w literaturze przedmiot lub miejsce nie są nigdy opisane w pełni, zawsze pozostawiają one pewną przestrzeń czytelnikowi, aby to on w swojej wyobraźni dookreślił to, co w tekście jest zarysowane. Gadamer celem egzemplifikacji odwołuje się do literackiego opisu schodów, które każdy czytelnik będzie „po swojemu «widzieć» całkiem dokładnie”<sup>47</sup>. Taka perspektywa odczytywania tekstu jest dosyć bliska temu, co Ricoeur ukazuje jako zawartą w tekście referencję.

Referencja u Ricoeura podzielona jest na kilka typów i zdaje się, że najbliższą Gadamerowskiego wypełniania wolnych miejsc byłaby referencja deskryptywna, funkcjonująca w ramach tekstów opisujących relacje z rzeczywistością realną. W takich tekstach opisywane są przedmioty, które czytelnik może zidentyfikować i odnieść do widzianych przez siebie rzeczy, które mogą przypominać przedmioty opisywane w tekście. Chodzi więc o realizowanie referencji wyznaczonych przez tekst, czyli odniesienie tego, co zawarte w tekście, do rzeczywistości. Podczas lektury tekstów deskryptywnych dochodzi do przekroczenia granic tekstu w kierunku świata otwartego przez sam ten tekst. Warto jednak zauważyć, że to, co Gadamer odnosi do *Braci Karamazow*, a więc do fikcji literackiej, Ricoeur odnosi jedynie do sprawozdań z rzeczywistości realnej. W takich deskryptywnych tekstach referencja opiera się na „jedności układu czasoprzestrzennego, do którego ostatecznie przynależą zarówno autor, jak i czytelnik”<sup>48</sup>. Referencja literacka ulega jeszcze innym przekształceniom niż sama referencja deskryptywna – są to kwestie, których Gadamer nie brał nawet pod uwagę.

Ricoeur twierdzi, że teksty literackie opierają się na innym, szczególnym rodzaju referencji, gdyż nie skupiają się one na opisanie rzeczywistości realnej, lecz zdecydowanie bardziej kierują uwagę na sam przekaz, a więc na język, za pośrednictwem którego rzeczy są wyrażane, a nie na to, do czego on odsyła. Prosta referencja sytuacyjna i deskrypcyjna jest w tym przypadku niemożliwa, gdyż czas narracyjny „prezentowany przez narrację i wewnątrz niej, nie pozostaje w żadnym związku z tym jedynym

<sup>46</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, dz. cyt., s. 168.

<sup>47</sup> Tenże, *Aktualność piękna*, dz. cyt., s. 36.

<sup>48</sup> P. Ricoeur, *Teoria interpretacji*, dz. cyt., s. 110.

układem czasoprzestrzennym, który jest wspólny dla deskrypcji ostensywnej i nie-ostensywnej<sup>49</sup>. Zawieszenie tych rodzajów referencji skutkuje tym, że teksty literackie mogą odnosić się nie tylko do rzeczy, lecz także do sposobów ludzkiego istnienia w świecie, które nie mogą zostać wyrażone w sposób bezpośredni. Jeszcze większe skupienie na samym języku zamiast na opisie jakiegoś stanu rzeczy ma miejsce w tekście poetyckim, który nie jest skierowany na zewnątrz, lecz ku wnętrzu, czyli ku wyrażanemu przez wiersz nastrojowi. Nastrój ten nie odnosi się do jakiegoś emocjonalnego klimatu, lecz jest rozumiany jako nowy sposób bycia-w-świecie, uzyskany na podstawie tekstu. To właśnie przez to, że język poetycki ignoruje potoczne zasady posługiwania się językiem, może on za pomocą metafor wnieść zupełnie nowe znaczenia, które z kolei kształtują zupełnie nowe sposoby odnoszenia się do własnej egzystencji. Według Ricoeura człowiek uzyskuje świat we właściwym sensie, dopiero gdy zacznie obcować z tekstami, szczególnie literackimi i poetyckimi, gdyż to tekst rozpościera przed swoim czytelnikiem obraz świata i propozycje poruszania się w jego ramach. To dzięki piśmie „człowiek i jedynie człowiek ogarnia świat, a nie tylko sytuację”<sup>50</sup>.

Gadamer miałby parę zastrzeżeń do tez wyrażonych w poprzednim akapicie. Nie zgodziłby się z Ricoeurem, że człowiek uzyskuje świat dopiero w momencie, w którym zaczyna obcować z tekstami. Dla Gadamera ludzkie „posiadanie świata” jest zapewnione przez językowość samego człowieka – „język to nie tylko jedna z rzeczy, w które bytujący w świecie człowiek jest wyposażony, lecz podstawa i miejsce prezentacji tego, że ludzie w ogóle mają świat”<sup>51</sup>. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że człowiek, który umie już „posługiwać” się językiem, lecz nie zapoznał się nigdy z żadnym tekstem, według Gadamera będzie posiadał „świat”, a według Ricoeura nie, gdyż nadal będzie zamknięty w ramach konkretnych sytuacji.

Problematyczne dla Gadamera mogłoby się również wydać stwierdzenie Ricoeura, że w tekstach literackich dochodzi do skierowania uwagi na przekaz kosztem jego funkcji referencyjnej. Gadamer uważa, że skupienie się na warstwie czysto estetycznej kosztem tego, co jest wyrażane w tekście, świadczy o ułomnym odbiorze sztuki – „wypadamy z właściwego doświadczenia poezji, gdy leżącą u jej podstaw baśń rozważamy w aspekcie jej pochodzenia, a podobnie widz wypada z właściwego doświadczenia widowiska, gdy zastanawia się nad koncepcją leżącą u podstaw danej inscenizacji lub nad poziomem gry aktorów”<sup>52</sup>. Skupienie się na formalnych właściwościach tekstu zamiast na sprawie, którą stara się on wyrazić, jest – według Gadamera – wyrazem niezrozumienia istoty sztuki. Należy jednak pamiętać, że Ricoeur twierdzi, iż takie skupienie się na języku to jedyny sposób, aby z tekstów literackich i poetyckich uzyskać treść, która nie mogłaby zostać wyrażona za pomocą referencji deskryptywnej. Można więc uznać, iż Ricoeur, pisząc o literaturze fikcyjnej i poezji jako typach tek-

<sup>49</sup> Tamże, s. 111.

<sup>50</sup> Tamże, s. 110.

<sup>51</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, dz. cyt., s. 595–596.

<sup>52</sup> Tamże, s. 178.



stu, w których „język doznaje gloryfikacji sam dla siebie, kosztem funkcji referencyjnej zwykłego dyskursu”<sup>53</sup>, używa słowa *kosztem* na wyrost, gdyż w rzeczywistości strata jest niewielka – zamiast codziennego i potocznego obrazu świata uzyskujemy dostęp do zrozumienia swojej egzystencji w nowy, pogłębiony sposób. Takie ujęcie tego zagadnienia zbliża do siebie Gadamera i Ricoeura.

Nie należy więc rozpatrywać przysługującego literaturze skupienia się na treści jako czysto estetycznego ujmowania dzieła, w którym czytelnik nie dostrzega aspektu poznawczego. Zdecydowanie lepiej kwestie te rozważyć w odniesieniu do refleksji Gadamera nad pojęciem piękna. W tym kontekście Gadamer, odwołując się do wątków platońskich, wskazuje, że piękno jest ściśle związane z prawdą – nie należy ich sobie przeciwstawiać tak, jak czyniła to estetyka pokantowska. Gadamer stwierdza, że piękno pozwala człowiekowi na przejście od rzeczywistości ku pewnym ideałom. Piękno jakiegoś dzieła zaprasza do zainteresowania się nim i analogicznie do platońskiego Erosa prowadzi czytelnika stopniowo do uzyskania prawdy. Prawda zawarta w dziele literackim wspiera się na *mimesis*, a więc na naśladownictwie. Podobnie jednak jak w przypadku referencji u Ricoeura, tak też tutaj nie mamy do czynienia jedynie ze zwykłym odniesieniem do rzeczywistości. Sztuka porusza się na poziomie ogólności, gdyż to, co jest w niej wyrażone, nie jest jedynie naśladownictwem pojedynczych przedmiotów, zdarzeń i ludzi. W dziele literackim zostają zaprezentowane i wyeksponowane momenty rzeczywistości o charakterze ogólnym – w ramach codziennego odniesienia do świata są one niedostępne, gdyż wydarzenia, które nas spotykają, są zawsze jednostkowe i przypadkowe. Dopiero literackie odniesienie do rzeczywistości sprawia, że coś, co jest nam znane, „wyłania się niczym oświetlone z wszelkiej przypadkowości i zmiennych okoliczności, które to coś warunkują, i zostaje ujęte w swej istocie”<sup>54</sup>. Naśladownictwo literatury nie jest więc bezpośrednim odtwarzaniem rzeczywistości, lecz ekspozycją, w której rozpoznana zostaje głębsza istota przedstawionego zjawiska.

Zestawienie poglądów Gadamera i Ricoeura w takiej perspektywie ukazuje, że w istocie dostrzegają oni bardzo podobne właściwości literatury. Co prawda, Ricoeur ukazuje te właściwości poprzez wątek referencji, nakierowania na przekaz i metafory, natomiast Gadamer odwołuje się do pojęć prawdy, piękna i naśladownictwa, ale nie zmienia to faktu, że posługując się innymi kategoriami, dochodzą do całkiem podobnych wniosków. Ich poglądy dotyczące tekstu, a szczególnie literatury i poezji, są zdecydowanie bardziej zgodne, pomimo iż skupiają się oni na innych aspektach i używają innych pojęć. Należy jednak doprecyzować jeszcze jedną różnicę, która ujawnia się na gruncie literatury, choć stanowi pokłosie rozbieżności między Gadamerem a Ricoeurem na płaszczyźnie języka – chodzi o kwestię referencji. Pogląd Ricoeura, dotyczący zasadniczego i istotnego przejścia pomiędzy mową a językiem, ujawnia się

<sup>53</sup> P. Ricoeur, *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, dz. cyt., s. 240.

<sup>54</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, dz. cyt., s. 174.



w jego podziale na typy referencji – w języku mówionym dominuje funkcja deskryptywna, natomiast w tekście funkcja poetycko-egzystencjalna. U Gadamera, który nie dostrzega aż tak radykalnej różnicy między mową a pismem, przysługująca językowi funkcja deskryptywna nie zostaje oddzielona od poetyckiej, lecz łączą się one w ramach sensu wyrażanego właśnie przez język jako dialogiczną całość.

## Bibliografia

- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Ricoeur P., *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *Metafora a centralny problem hermeneutyki*, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *Zdarzenie i sens w wypowiedzi*, [w:] tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka*, De Agostini Polska, Warszawa 2003.
- Rosner K., *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.

### Playing Truth and Metaphorical Reference: The Issue of the Literary Work in the Perspectives of Hans-Georg Gadamer and Paul Ricoeur

**Abstract:** The article compares the concepts of play and truth in the philosophy of Hans-Georg Gadamer with the concepts of reference and metaphor in the philosophy of Paul Ricoeur. The author begins by focusing on Gadamer, who presents the existence of artwork as a game. Then, the author analyzes how literary works can serve as carriers of truth and what this truth means in the context of literature. After describing Gadamer's concepts, the author moves on to the analysis of selected themes from Ricoeur's hermeneutical theory. The starting point is the issue of different types of reference in texts. In connection with poetic reference, the author describes the characteristic feature of poetic texts - metaphor. The final comparative section of the article seeks to uncover the connections between these concepts within the framework of both philosophers' hermeneutics.

**Keywords:** hermeneutic, Gadamer, Ricoeur, art

### About the Author

Dawid Góras is a philosophy student at the University of Warsaw, specializing in hermeneutic philosophy. In addition to that, he is interested in German philosophy and the philosophy of culture.